

Bornstein - Die Dichter Des Todes - 1899


VE RI
TAS

6

Gelesen am 8. Nov. 1911.

Die Dichter des Todes

in der

modernen Literatur.

Von

Dr. Paul Bornstein.



Berlin 1899.
Verlag von E. Ebering.

Prof. H. C. Bierwirth

Der Tod — das ist das tiefste, das trübste und unheimlichste unter all den Rätseln, die von Anbeginn des Lebens über der Menschheit hangen. Starren und undurchdringlichen Auges schaute dies Rätsel dem Menschen entgegen, da er noch auf niedrigster Stufe der Kultur und Gesittung stand; starr und wie höhnisch reckt es sich auf vor dem Menschen unserer Tage, der, so herrlich weit er es sonst gebracht haben mag, hier als armen Stümper sich bekennen muss. — An der dunklen, ehernen Pforte, durch die alles Seiende gehen muss, und von der in glühenden Lettern ein „Ignorabis" — „Du wirst nie wissen" — uns entgegenleuchtet, zerschellt machtlos der Jahrtausende geistiges Ringen, erlahmt in verzweifelnder Ohnmacht alle Kraft menschlichen Denkens. Aber der Mensch ist in erster Reihe nicht Denken und Verstand, sondern Wille, Gemüt und Phantasie — ihm ist in innerstem Wesen eigen, zu glauben oder zu fabulieren, wo er noch nicht oder niemals wissen kann. Auch des Todesproblems bemächtigte sich die religiöse Phantasie; sie umgeht das unlösliche; dem gleichen, tiefmenschlichen Bedürfnis dienend, entkleidet sie es in fast allen Religionen fast aller Kulturvölker auf gleiche Weise seiner Schrecken: durch die Ansetzung einer Fortdauer nach dem Tode, eines jenseitigen Lebens in irgend einer Gestalt, vielleicht auch einer Wiederkehr in das diesseitige. — Und das Lebensgefühl, die Lebensanschauung eines Volkes, einer Generation, eines Zeitalters kann in nichts eine schärfere und durchdringendere Beleuchtung erfahren, als in dem Kreise der Vorstellungen, die sich ihnen mit dem Tode verbinden, und die bei höher entwickelten Völkern, reiner noch als in der Religion, in der

Kunst — stammen doch beide aus gleicher seelischer Wurzel — zu Tage treten werden. Den Zusammenhang zwischen Lebens- und Todesanschauung, den ich füglich für alle Völker durchzuführen mir erlassen muss, will ich wenigstens für die Antike und das Christentum nachzuweisen versuchen.

Was uns die Antike, insonderheit das alte Hellas, so einzigartig erscheinen lässt, das ist vor allem der künstlerische Geist, der tiefe Schönheitsgehalt, mit dem wir alle ihre Lebensäusserungen durchdrungen sehen. — Kunst ward schönes Leben, Leben schöne Kunst, beide einen sich zu vollendeter Harmonie. — Ein starkes Lebensgefühl, eine hohe Freude am Sein klammert sich mit allen Wurzeln am Diesseits fest, und wie sie ihre Tempel bauten, recht an die Erde, mehr breit als hoch, in luftigen Säulengängen und weiten Fronten, schon das lehrt uns, wie der antike Mensch sichs vor allem in dieser Welt behaglich und behäbig machen wollte. Und wenngleich natürlich der Freude an diesem Leben trübe Vorstellungen vom Leben nach dem Tode entsprechen — das schattenhafte Sein im plutonischen Reich giebt bei Homer dem Achilles die Worte ein, er möchte lieber droben der ärmste der Tagelöhner als drunten König der Schatten sein — so war doch der künstlerisch milde Geist der Antike stark genug, selbst das Bild des Todes zu erklären. — Wir besitzen eine wundervolle Abhandlung Lessings „Wie die Alten den Tod gebildet“; in klassischer Weise wird hier der Nachweis geführt, dass der Tod im ganzen Altertum nie als furchtbar und grauenhaft dargestellt wurde, dass vielmehr durch die gesamte bildnerische Kunst der Alten, in welcher Lessing mit Recht den komprimierten Niederschlag ihrer Todesanschauungen aufsucht, ein Todessymbol geht: der Tod erscheint als Bruder des Schlafes, fast stets in Gemeinschaft mit ihm und ihm ähnlich als junger, schöner, geflügelter Genius, in aufrechter Haltung, doch geneigten Hauptes, den einen Fuss zum Zeichen völliger Ruhe über den andern geschlagen, in der Hand die gesenkte Fackel haltend. — Ein ergreifend schönes Bild tiefsten Friedens und leiser, gedämpfter Trauer. —

Ganz anders das Christentum. Sein Reich war von Anfang an nicht von dieser Welt, und jener Zug von Askese, der in Christi Worten kaum hie und da anklingt, wurde von den Kirchenvätern, die in Anlehnung an spätgriechische Philosophieen aus des Heilands schlichten Worten eine dogmenstarrende Religion machten, über Gebühr betont und in den Mittelpunkt gerückt. Das Diesseits wurde systematisch entwertet, es galt als Vorbereitung für das bessere, das eigentliche Leben im Jenseits. Alles Irdische galt als vergänglich und sündig. Sündig alle Neigungen des Fleisches, sündig hochmütiger Trotz, die stolze Daseinsfreude des Hellenen. Los von der sündigen Erde, hinauf, empor — das ist die stumme Sprache all der gothischen Dome, die gleich steinernen Händen sich zum Himmel recken! — Es war der heilige Augustinus, der den Tod als Strafe proklamierte für die Erbsünde, die, seit Adam vom Apfel der Erkenntnis gegessen, von Geburt an auf allem Geborenen laste. So ward der Tod zu einem grausen Schreckgespenst; zum brutalen und plötzlichen Vernichter, gegen dessen jähen und gleichsam heimtückischen Eingriff man allezeit durch Reue, Busse und Zerknirschung vorbereitet sein musste. — Aus dieser Todesanschauung heraus schuf sich das Christentum sein Todessymbol, das etwa im zwölften, dreizehnten Jahrhundert in Deutschland ans Licht trat und alsbald seinen trostlosen Siegeszug durch die bildende Kunst des deutschen Mittelalters begann: ich spreche natürlich von dem scheusslichen Skelett mit Stundenglas und Sense, das uns von den berühmten Totentänzen des Mittelalters an unverwüstlich bis in unsere Zeit in seiner grotesken Schauderhaftigkeit verfolgt. — Lessing schliesst jene Abhandlung, die den ausgesprochenen Zweck verfolgt, das Altertum gegen den Vorwurf, es habe den Tod als Gerippe gebildet, zu schützen, mit diesen Worten: „Es ist gewiss, dass diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, dass auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren musste. Es hat Weltweise

gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte. Von dieser Seite wäre es also vermutlich unsere Religion, die das alte, heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte." — Und er fordert die Künstler auf, das „scheussliche Gerippe wiederum aufzugeben und sich wiederum in den Besitz jenes besseren Bildes zu setzen. „Die Schrift selbst redet von einem Engel des Todes; und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?"

Unsere Zeit nun, die Zeit, in der wir leben, vermochte auch sie, ein giltiges Symbol als Ausdruck ihrer Todesanschauungen emporzutreiben? Die Frage muss verneinend beantwortet werden; weder in der Literatur noch in der bildenden Kunst finden wir ein modernes Symbol für den Tod, und selbst von Ansätzen dazu kann nicht gesprochen werden. Das hat seinen Grund. Nur einer in sich einheitlichen Lebensanschauung, einer geschlossenen Kultur, wie Antike und Christentum sie darstellen, könnte jene einheitliche und geschlossene Kunstübung entsprechen, die wir Stil nennen, und nur, wo Stil herrscht, können solche Symbole erwachsen. Unsere Zeit, diese Zeit des Uebergangs, ist gerade durch die Uneinheitlichkeit, die Zerrissenheit und Verworrenheit der Weltanschauung gekennzeichnet; wir sehen das nominell noch herrschende Christentum im Kampf mit einer neuen, auf dem Boden der eminent fortgeschrittenen Naturwissenschaften erwachsenen Weltanschauung, einem Kampf, der auf der ganzen Linie unseres geistigen und politischen Lebens wütet. Wie in einem Hexenkessel brodeln die verschiedensten Strömungen, Bestrebungen, Richtungen auf, amalgamieren, durchdringen, bekämpfen einander und zerplatzen gleich schillernden Blasen, um neu auftauchenden Platz zu machen; die Kunst, dieser Spiegel des Lebens, zeigt getreulich dasselbe Bild der Wirrnis und des Durcheinander.

-onnte eine so vielspältige Zeit, wie die unsere, sonach kein
s Symbol für den Tod sich schaffen, so darf man darum
nicht annehmen, dass sie sich minder als andere mit dem
problem befasse; im Gegenteil, sie ringt intensiv mit ihm.
mir will scheinen, dass mit dem durch die moderne
anschauung allmählich doch sich wandelnden Lebens.
l und unter besonderem Einfluss der Naturwissen-
:en auch die Todesanschauungen sich zu wandeln
nen. Der moderne Mensch — ich spreche hier freilich
vom Durchschnittsmenschen — lebt das Leben nicht
mit der naiven Freude des Hellenen, dazu ist es
rt und grausam geworden; aber doch auch nicht mit
iberstiegenen Geringschätzung, die christliche Askese
predigte — mag er ein Jenseits glauben oder nicht,
eiss, dass er hier, hinieden seine Aufgabe zu erfüllen,
Leiden und Freuden zu suchen habe. Mit der Aus-
auf ein Jenseits wird man die Enterbten nicht mehr zur
abe ihrer Lebensansprüche bringen. Die Bewusstheit,
der er dem Leben gegenübersteht, mit der er an ihm
in ihm kämpfend sich durchzusetzen und seine In-
ualität zu entfalten strebt, mit der er auch die Wechsel-
des Schicksals in seinen Calcul einzubeziehen bemüht
ie ist sicher nicht das unwesentlichste Charakteristikum
modernen Menschen. Diese Bewusstheit scheint mir,
christlichen Rudimente ungeachtet, auch dem Tode
nüber immer stärker hervorzutreten. Dem modernen
chen ist der Tod zum mindesten kein Popanz und
eckgespenst, keine Strafe für Versündigungen mehr,
ern einfach eine elementare Notwendigkeit im Haushalt
Natur: denn nur wo Tod ist, ist Leben, nur wo Ver-
n ein Werden. Geburt und Grab ein ewiges Meer.
Ist mit dieser Auffassung auch das Problem vom Wesen
Todes nicht um eines Centimenters Breite seiner Lösung
r geführt, so verschiebt sich damit doch ganz ungeheuer
Sinn und die Bedeutung des Todes im Hinblick auf
Leben. Das Problem zeigt sich hier unter ganz neuen
chtspunkten und von ganz neuen Seiten, und wir sehen,

Literatur und Kunst bemüht, für die neuen Anschauungen den passenden Ausdruck zu finden. In der That, wer die moderne Literatur unter dem Gesichtspunkt des Todesproblems aufzufassen trachtet, der muss staunen darüber, bis zu welchem Grade heut der Tod im Mittelpunkt der literarischen Betrachtung aller Völker steht, mit welch geheimer und zäher Innerlichkeit sich die grössten Dichter und Künstler aller Nationen ihm widmen. Ich lasse dahingestellt, ob dieses faustische Grübeln über den Tod nicht ein Symptom von Decadence sei, sicherlich bekundet es das Fehlen jeglicher Naivität in der Lebensführung. Und nichts ist eigentümlicher und interessanter, als die Beobachtung, wie die Bewusstheit des Modernen gegenüber dem Tode diesem in der Kunst alles Plötzliche und Elementare zu benehmen trachtet. Vor noch nicht allzulanger Zeit durfte der Dichter unbedenklich eine Person, die ihm nicht mehr passte, etwa die Treppe herunterfallen lassen. Warum auch nicht? Der Tod ist unberechenbar, und im alltäglichen Leben fallen genug Menschen die Treppe herunter. Heut ist das undenkbar. Unser Causalitätsgefühl in der künstlerischen Auffassung des Todes ist derart empfindlich geworden, dass wir den Tod nur noch da vertragen, wo der Dichter uns Glied für Glied die Kette der Ursachen klar legt, die zum Todesende führen müssen, und wir empfinden es sofort als einen Fehler, wenn man uns da mit dem Tode kommt, wo irgend eine andere Lösung möglich ist. Ich erinnere zum Beweis dessen an den Schluss von Halbes „Jugend". Die Heldin stirbt, indem sie mit ihrem Leibe den Schuss auffängt, den ein Idiot auf ihren Geliebten abgegeben. Nichts ist hieran unmöglich oder nur unwahrscheinlich — und doch, seine Heldin durch den Fehlschuss eines Idioten aus der Welt zu schaffen, dieser Tod erschien uns künstlerisch nicht genügend motiviert. Und ich erinnere an desselben Halbe „Mutter Erde". — Die gesamte Kritik fand, sein Liebespaar hätte gescheidter gethan, in Amerika ein neues Leben zu beginnen, statt in Klonowken höchst überflüssiger Weise sich zu ertränken.

Das deutliche Bestreben, den Tod, der seinem Wesen nach über alle Causalität erhaben ist und jenseits aller Berechnung steht, in das Ursachennetz einzufangen, dieses eigentümlich moderne Charakteristikum in der künstlerischen Behandlung des Todes lässt es uns verstehen, wie gerade die Theorie von der Vererbung einen so dämonischen Reiz auf Ibsen und seine Nachahmer ausüben konnte; diese Lehre, so unausgegohren sie auch wissenschaftlich sein mochte, bot eine eminente Handhabe, Menschen darzustellen, in deren Organismus der Tod von Geburt sozusagen angelegt, deren ganzes Leben im Grunde nur ein konsequentes Sterben ist. Typen, wie der Dr. Rank in „Nora“, der, im Bewusstsein eines unheilbaren Leidens und mit der Absicht, sich selbst zu töten, seine guten Freunde noch vor seinem Tode zu seinem Begräbnis einladet, oder wie Oswald in den „Gespenstern“, der sich sein verwüstetes Leben nur durch die Gewissheit, jeden Augenblick von dannen gehen zu können, erträglich macht, solche Typen konnte nur unsere Zeit schaffen. Nur unserer Zeit konnte sich auch mit so zwingender Gewalt das Problem aufdrängen, das bei allen Völkern der Gegenwart mit verblüffender Gleichmässigkeit wiederkehrt: Wie verhält sich der Mensch wissend der Gewissheit seines Todes gegenüber? — Es ist somit nicht eitle Freude am Schrecklichen oder Brutalen, sondern eine notwendige Konsequenz der Todesanschauung unserer Zeit, die uns die Figur des Kranken, des bewusst Sterbenden in die Novelle, den Roman, ja sogar auf die Bühne treibt. Ich darf Ihnen den Weg durch die trüben Niederungen menschlichen Elends nicht ganz erlassen; aber ich will ihn nach Kräften zu kürzen suchen; ich will Sie von den Dichtern, die den Tod am Sterbenden darstellen, von den Dichtern des Sterbens zu den reineren Höhen der Betrachtung führen, zu den eigentlichen Dichtern des Todes, den Personifikatoren des Todes, den Philosophen, die über Sinn und Bedeutung des Todes zu uns zu sprechen haben. So werden wir von des Lebens furchtbarem Ernst zur Schönheit emporsteigen.

Von den Analytikern, den Psychologen des Sterbenden wähle ich zwei aus: den als Dramatiker bekannten Wiener Arthur Schnitzler und den in Deutschland minder bekannten dreiundzwanzigjährigen Polen Ignaz Dabrowski.* Schnitzler hat eine Novelle „Sterben“, Dabrowski eine Studie „Der Tod“ geschrieben. Beide, der Pole noch mehr als der Wiener, sind hervorragende Talente; beider Werke sind interessant ebenso durch ihre Uebereinstimmungen, wie durch ihre Verschiedenheiten. Das künstlerische Problem beider bildet die Frage, wie die Todesgewissheit auf den Schwindsüchtigen wirken müsse. — Schnitzler ist Arzt, Dabrowski war Jahre lang selbst krank. Darum betrachtet Schnitzler seinen Fall objektiv, Dabrowski schöpft aus seiner subjektiven Erfahrung. Schnitzler strebt nach künstlerischer Gestaltung des Problems und schreibt eine Novelle; Dabrowski will eine unerbittlich strenge, psychologische Analyse geben, und seine „Studie“ hat in etwas die Kälte einer wissenschaftlichen Leistung. Schnitzler stellt neben seinen Kranken eine gesunde Frau, und kontrastiert mit dem „Tod“ das „Leben“ — er teilt somit im Interesse einer künstlerischen Abrundung das Problem, wodurch eine grössere Weite erreicht wird; Dabrowski will absichtlich nur das eine Individuum analysieren, er beschränkt sich bewusst nur auf seinen Kranken und verlegt den Kampf zwischen Leben und Tod in seine Seele, wodurch er die grössere Tiefe erreicht. Schnitzler stellt uns die Geschichte der Krankheit und der seelischen Kämpfe seines Helden durch die Gespräche seiner handelnden Personen dar, Dabrowski lässt seinen Helden von sich selbst sprechen, indem er ihn all seine Erlebnisse, äussere und innere, einem Tagebuch anvertrauen lässt; das Buch ist in der „Ichform“ geschrieben. Die Schöpfung des Wieners ist weicher, milder, feiner und ergreifender, die des Polen härter, grausamer, aber auch packender nnd grösser.

* Sprich „Donbrowski“ mit nasalem n, wie im Französischen.

— Dabrowski ist ersichtlich bei Dostojewski in die Schule gegangen.

Dabrowskis Held ist arm; Schnitzlers Held ist, wie alle Schnitzlerschen Helden, reich und über des Lebens Nöte erhaben. Felix macht Reisen zur Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit. — Salzburg, die oberösterreichischen Seen, Meran geben den luftigen, landschaftlichen und auch mildernden Hintergrund für seine Novelle. Dabrowskis Held, Joseph Rudnicki, stirbt droben in der dumpfen, elenden Mansarde, er stirbt nach einem mühevollen, von Nahrungssorgen gepeitschten Leben. — Dass Dabrowski auch seinen Kranken noch arm sein lässt, ist eine furchtbare und grausame Steigerung der Tragik dieses Menschenlebens. — Der Warschauer Student, Joseph Rudnicki, ernährt sich kümmerlich durch Stundengeben; er erkältet sich, wird krank und fängt an zu husten. Sein Freund Stasch, mit dem er das Zimmer teilt, und seine Schwester Sophie, die sich mit Klavierunterricht durchschlägt und in schlecht bezahlten Stunden ihr grosses, musikalisches Talent vergeudet, halten ihn über den wahren Charakter seines Leidens im unklaren. Da absolut keine Besserung eintritt, da zudem gewisse Seltsamkeiten im Gebahren seines Freundes — dieser weigert sich z. B., mit ihm aus einem Glase zu trinken — ihn stutzig machen, fasst er Verdacht. Er vermutet, er habe die Schwindsucht. Um Gewissheit zu erlangen, lässt er hinter dem Rücken seines Freundes und seines bisherigen Arztes einen Spezialisten kommen; aus dessen Aussagen schliesst er, dass seine Befürchtung begründet, dass er ein Todeskandidat sei. — In der That stirbt er, früher noch, als er selbst geglaubt hatte. — Schnitzler geht gleich in medias res. Felix, der seinem Freund und Arzt Alfred nicht mehr traut, erfährt von einem Professor, den er konsultiert, dass er höchstens noch ein Jahr zu leben habe. Diese Zeit verlebt er nun mit seiner Geliebten „Mizi“ oder „Miez“, einem besonders liebreizenden Exemplar der zur Zeit in der Literatur so bekannt gewordenen Gattung des „lieben süssen Mädels“, meist auf Reisen, bis ihn in Meran

der Tod hinrafft. — Dabrowski lässt einmal seinen Helden sagen: Der Tod hat gleich einer Medaille zwei Seiten; die eine ist der Verlust des Lebens, d. h. das Sterben, die andere der Tod selbst mit seiner ganzen trüben Heimlichkeit. — Wenn wir nun darauf hinweisen, dass der Deutsche wesentlich jene, der Slave diese Seite der Medaille darstellt, so haben wir die tiefste, völkerpsychologisch höchst interessante Divergenz zwischen diesen beiden starken Talenten klar gelegt. — Seit Dabrowskis Held weiss, dass des Todes Hand auf ihm liegt, dreht sich sein grüblerisches Todesringen nur um die Frage: Was wartet meiner in Zukunft? — „Vor meinen Augen," sagt er, „dehnt sich ein grauer Vorhang, von dem ich nicht weiss, ob er etwas verbirgt, und was es ist, das er verbirgt. Und doch soll ich vielleicht schon in wenigen Tagen hinter ihn treten mit der einzigen Gewissheit, dass es keine Rückkehr mehr giebt." — Rudnickis Blick richtet sich vorwärts; an diesem Leben, das ihm so wenig Liebes bot, hängt er kaum. — Ganz anders Schnitzlers Felix. Dieser schaut rückwärts auf das, was er verlassen soll, er hängt intensiv am Leben. Die Furcht vor dem Tode könnte er überwinden, nur die Lust am Leben lässt ihn nicht locker. — Er ist gar kein Philosoph, er will nur alles, was ihm lieb ist, mit hinübernehmen können, und vor allem sein Mädel. — In krassen Egoismus artet dieser Lebensdrang aus; er will durchaus Mariens Schicksal an das seine ketten, sie soll mit ihm sterben. „Wenn ich davon muss, nehme ich Dich mit." „Ich liebe Dich und lass Dich nicht da." — Es liegt etwas heidnisch Germanisches in der Todesauffassung Felix' — er möchte in seiner Walhalla genau so weiter leben, wie er im Diesseits lebte — gegenüber dem christlichen Element bei Rudnicki. — Dabrowski lässt seinen Helden angesichts des Todes schwere Glaubenskrisen durchringen; es zeigt sich, dass dieser Skeptiker, der keine Dogmen mehr anerkannte, in innerster Seele ein Christ geblieben ist. So lässt sich Rudnicki durch seine hochgemute, ernste

und stille Schwester Amelka, die ans Lager des Sterbenden eilt, zu dem Ziele führen, das er als das rechte erkennt: „Ergebung“; so stirbt er in Frieden mit der Kirche, mit sich und dem Leben. Felix aber erlangt bis zum Schlusse nicht die Energie der Resignation; er kämpft wider den Tod, bis dieser mit einem Schlag die Hände löst, die sich am Leben festkrampfen wollen.

Joseph Rudnicki ist der Décadent, der Mensch der Uebergangszeit, ganz in Gährung begriffen, von krankhaft nervöser Feinfühligkeit, hochbegabt und intelligent, aber ohne fest begründete Ueberzeugungen, ohne Weltanschauung und ernste Lebensethik. Er schildert seinen Gemütszustand als ähnlich dem Wasser, das keine Flüssigkeit mehr, aber noch kein Dampf ist. Vor seiner bohrenden, alles zersetzenden Zweifelsucht fiel Glaube und Tradition Stück für Stück von ihm ab, ohne dass er hätte, was er an die Stelle des Verlorenen setzen könnte. — So steht er da, ohne Halt, ohne Hoffnung, ohne seelische Stütze, innerlich hohl — der verkörperte Typus jener Phalanx halbgebildeter Menschen, die mit leerer Seele und mit Spott auf den Lippen vortrefflich alle Weltanschauungen und religiösen Ideen entbehren können. „Gott, Unsterblichkeit der Seele, Tod — weshalb darum sich bekümmern? „Und,“ sagt er „man kann gut dabei leben, aber auch nur leben; wenns jedoch zum Sterben kommt, packt uns die Verzweiflung. Erst dann gehen uns die Augen auf; wir erkennen die ganze Hinfälligkeit unseres Standpunktes — aus Herren des Lebens werden wir zu Sklaven des Todes.“ — Er aber, der Analytiker, der Seidltzerfaserer will wenigstens bewusst sterben; er will nicht mit verbundenen Augen zur Schlachtbank, sondern er will seine Schritte zählen und unterwegs sich orientieren. — Und nun, wie er einerseits seine Krankheit, seine langsame Auflösung mit Hohn, mit grausamem Wohlgefallen oder tötlicher Verzweiflung verfolgt, seziert er andererseits seine Empfindungen, sein eigenes Todesringen mit oft unerhörter Subtilität. Er greift das

Todesproblem von den verschiedensten Seiten an, er betrachtet es durch die Brillengläser der verschiedensten Stimmungen, und keine Frage — des Tiefsinnigen und Interessanten wird genug beigebracht. — Nur auf einen dieser Gedanken kann ich hinweisen. Rudnicki grübelt darüber, wie es komme, dass der Mensch alle Hoffnungen auf das Leben setze und alles vom Standpunkte des Lebens auffasse, während doch angesichts der Todesgewissheit alles Streben, Hoffen, Arbeiten aufhören müsssste, um so mehr, als der Erfolg alles Strebens unsicher, der Tod aber eine unerschütterliche Gewissheit sei. — Und er kommt zu dem anscheinend paradoxen Resultat, dass wir alle wissen, dass wir sterben werden, und dass doch niemand daran glaubt. Den Tod beziehen wir auf andere, nur nicht auf uns selbst; an unsern eigenen Tod glauben wir nicht. Das tritt natürlich nicht als hell und klar gebildete Behauptung auf; aber es steckt irgendwo in den verborgenen Falten des Gehirns als eine instinktive, innere Stimme. Wir sagen nicht, dass wir n i c h t sterben werden, das wäre thöricht; wir rücken nur den Tod soweit in die Ferne, dass er vor unseren Augen verschwindet. Die Lebensjahre verfliessen, aber der Tod nähert sich uns nie, wir halten ihn stets gleich weit von uns ab. — Und dieser sonderbaren Gleichgiltigkeit angesichts des Todes verdankt die Menschheit ihr Dasein und ihre Civilisation. — Wir sagen nicht umsonst — an etwas vergessen, wie an den Tod.

Vor dem schweren Ernst und der philosophischen Tiefe Dabrowskis könnte Schnitzlers Arbeit, die von allem Grübeln frei ist und nur darstellt, klein erscheinen; aber sie erhebt sich zu fast ebenbürtiger Höhe durch die künstlerische Kontrastierung von Tod und Leben, durch die scharfe Betonung der Wandlung, die an der Seite des Kranken mit Marie vor sich geht. Wie diese, die unter dem ersten Eindruck des ärztlichen Todesurteils erklärt, sie könne nicht leben, wenn ihr Geliebter stürbe, die selbst ihr Schicksal an ihn kettet und bei ihm bleibt, da er sie gehen heisst, allmählich doch die Stimme des Lebens immer mächtiger in sich werden

fühlt, wie sie die Angst vor dem Tode packt und sie innerlich trotz ihres Widerstandes immer mehr von dem kranken Menschen an ihrer Seite entfernt, bis sie bewusst gegen das egoistische Verlangen, sie solle mit ihm sterben, sich zur Wehr setzt und ihn, da er Ernst macht, mit wilder Kraft von sich schleudert, diese — wenn ich so sagen darf — Brutalität des Lebens dem Sterben gegenüber ist hier mit hoher Meisterschaft dargestellt. — So verschieden ihrem Wesen nach Schnitzler und Dabrowski sind, so verschieden sind ihre Helden, so verschieden ist die Behandlung des Problems: Felix stirbt einen von Grund auf anderen Tod als Rudnicki. — Der Tod ist jedem, was er sich von ihm vorstellt; es giebt so viel Todesarten, als wir Begriffe vom Tode haben, sagt Dabrowski mit Recht.

Indem ich von den Werken, die die Psychologie des bewusst Sterbenden behandeln, Dostojewski's Buch „Der Idiot" und Tolstois „Der Tod des Iwan Ilitsch" und von den Novellisten Heyse, der das Problem in seinen Meraner Novellen unter dem Titel „Unheilbar", übrigens recht schwach, behandelt, zum mindesten genannt haben möchte, gehe ich nunmehr kurz auf Johannes Schlafs „Meister Oelze" ein. — Der Held dieses dreiaktigen Dramas ist ein Verbrecher, ein Mörder; um Haus und Hof in seinen Besitz zu bringen, hat Oelze einst in Gemeinschaft mit seiner Mutter den Stiefvater umgebracht, nachdem sie von ihm — das geht nicht klar aus dem Stück hervor — ein Testament zu ihren Gunsten erschwindelt oder auch eines gefälscht hatten, das die Kinder aus erster Ehe gänzlich leer ausgehen lässt. Nun ist Oelzes Stiefschwester Pauline mit ihrem Kinde zu Besuch ins Elternhaus, das nicht mehr das ihre ist, zurückgekehrt. Sie ahnt in Oelze den Mörder, der sie um ihr Hab und Gut gebracht; sie verfolgt ihn mit wildem Hasse, den er treulich zurückzahlt, sie will, indem sie sein Gewissen peinigt, ihn mit heimlichen Anspielungen foltert, ihn zum Geständnis seiner That treiben. Der fürchterliche, durch seine Verstecktheit nur um so heimtückischere Kampf zwischen den beiden bildet des Stückes eigentlichen

Johannes Schlaf

Inhalt. — Bis zum Blutsturz hat Pauline den Schwindsüchtigen durch ihre raffinierten Machinationen gebracht; der Schlussakt zeigt uns Oelze auf der Bühne totkrank im Bett darniederliegend. Er weiss, dass der Tod über ihm ist, das Gewissen schreit und mit grauenhafter Schonungslosigkeit, wie nur dämonischer Hass sie eingeben kann, sucht Pauline dem Sterbenden das Geständnis zu entreissen; der windet sich, von Visionen seiner Schuld verfolgt, in körperlichen Qualen und seelischen Leiden. Die Schilderung dieses Sterbens ist entsetzlich, doch von glänzender Treue — aber er gesteht nicht, er will nicht gestehen; er will seinem über alles geliebten Sohn Emil das Besitztum erhalten — ihn lässt er in seines Herzens höchster Qual an sein Lager kommen. Und etwas Seltsames lässt sich hier beobachten: die furchtbare Kraft, mit der dieser Uebermensch den Qualen des Gewissens Trotz bietet, mit der er sogar dem Tode, der sonst alle Lippen aufbricht, ins bleiche Antlitz höhnt, dieser Triumph einer unbändigen Lebens- und Willensstärke packt und erschüttert uns derartig, dass wir — und das ist höchste dichterische Kunst — ganz allmählich vergessen, dass wir hier einen Verbrecher vor uns haben, dass wir, da Oelze stumm hinübergegangen ist, etwas wie scheue Bewunderung für ihn empfinden, dass er uns fast als ein Märtyrer erscheint. — Alle ethische Wertschätzung verstummt vor dem gigantischen Kampfe, den hier menschlicher Wille siegreich gegen den Tod und seine Schrecknisse kämpft. — Oelze steht thatsächlich jenseits von Gut und Böse, eine dramatische Verkörperung von Nietzsches „bleichem Verbrecher", dem er nicht zum kleinsten Teil seine Existenz zu verdanken haben dürfte.

Wenn man von Schnitzler, Dostojewski und Schlaf kommt, erschüttert im innersten von dem hohen Ernst ihrer Todesdarstellungen, und nun am Wege den „Morituri", den Todgeweihten Sudermanns, begegnet, so staunt man, wie wenig von des Todes gewaltiger und stummer Majestät in diesen blassen und blutlosen Schöpfungen zu finden ist. In seiner novellistischen Skizze „das Sterbelied" hat Suder-

mann zuvor schon das Thema angeschnitten — in unverfälscht sudermännischer Weise. Ihm genügt es nicht, die deutsche, pflichtenstrenge Pastorenfrau am Bette ihres sterbenden Mannes, dem sie täglich Sterbegebete vorlesen muss, über ihr graues und trostloses Schicksal grübeln zu lassen; es muss — die Szene spielt im Hotel eines südlichen Kurortes — auch aus dem benachbarten Zimmer noch das aussereheliche Liebesflüstern eines exotischen Pärchens ans Ohr der entsetzten und doch in Neid erbebenden Frau dringen. Man kann sich kaum denken, wie verdammt dieser unkünstlerische, auf Pikanterie zugeschnittene, theatralische Kontrast wirkt, der natürlich alle Tragik zum Teufel jagt. Und dass Sudermanns Können, wo es sich um wahrhaft grosse, innerlich bedeutsame Stoffe handelt, mit seinem Wollen nicht Schritt hält, beweisen mir, wie noch jüngst der „Johannes", auch jene Einakter, die er unter dem Namen „Morituri" zusammenfasst, und von denen das fuldaisierende Scherzspiel „Das Ewig-Männliche" hier für mich ohne weiteres ausscheidet. Von der erschütternden und weltgeschichtlichen Grösse, welche über dem Todeskampf des westgothischen Volkes in Italien ruht, ist kaum ein matter Abglanz in seinem „Teja" zu finden; den düstergewaltigen Hintergrund, vor dem der historischen Tragödie letzter Teil sich abspielt — der Verzweiflungskampf der letzten Gothen unter Teja in den Schluchten des Vesuv wider die tausendfältige Uebermacht von Byzanz — vermochte er nicht in all seiner Wucht zu schildern. Sein Teja selbst — er wollte uns absichtlich wohl keine idealisierte Heldengestalt à la Dahn geben, sondern den rauhen und wilden Germanen — blieb ihm ganz im Rauhen und Rohen stecken und ging darüber rechter, seelischer Grösse verlustig, und die Liebe zwischen Teja und Bathilda — es sollte gezeigt werden, wie angesichts des Todes in dieser finstern Kriegerseele die Liebe einzieht — ist zu sudermännisch bewusst und gemacht, ja, hie und da zu dalbrig, um echt und innig zu wirken. — Mit „Fritzchen" ist Sudermann in sein eigentliches Gebiet,

die heutige Zeit, zurückgekehrt; er ist denn hier auch glücklicher gewesen. Das Stück ist an sich und als Bühnenstück betrachtet gar nicht übel. Hier freilich, wo wir andere Massstäbe anlegen, müssen wir sagen, dass das Geschick dieses Lieutenants, der beim Ehebruch mit der Frau eines Kameraden ertappt und von deren Mann wie ein Hund über die Strasse gepeischt nun vor dem Duell, dessen Ausgang nur tötlich sein kann, nochmals, um Abschied zu nehmen, ins Elternhaus kommt, schon stofflich nicht angethan ist, Todestragik im höheren Sinn zu entbinden.

Die vordringende Macht der Naturwissenschaften stösst in unserer Zeit auf den starken Widerstand des religiösen Gefühls; ihrer wesentlich verstandesmässigen, nüchtern exakten Betrachtung der Dinge widersetzt sich jener dunkle Drang der menschlichen Seele, der im Vernünftigen nicht sein Genüge findet und sich in ahnendem Anschauen den Rätseln zuwendet, die die Wissenschaft nicht lösen kann. — Nie stand die Wissenschaft höher, nie waren ihre Errungenschaften glänzender, und doch hört man heut das Wort vom Bankerott der Wissenschaft, citieren wir Shakespeares Wort von den Dingen zwischen Himmel und Erde, von denen unsere Schulweisheit sich nichts träumen lasse. — Und während auf jener Seite alle Dogmen zersetzt werden, und z. B. jede Unsterblichkeit des Ich nach dem Tode geleugnet wird, sehen wir auf der anderen weite Kreise in den occultistischen Strömungen befangen, sehen die Seelen Verstorbener beschwören, sehen wir ein Aufblühen mystischer Gedankenkreise, wie fast zu keiner Zeit. Wir stehen da vor einer merkwürdigen Erscheinung. Der Mensch dieser Uebergangszeit ist ein seltsames Gemisch, sein Verstand dringt jählings vorwärts, aber das Herz wurzelt im Alten und will nicht folgen; die Aufgeklärtesten unter uns haben einen Winkel in ihrer Seele, in dem irgend ein versteckter Aberglaube kauert. —

Und man muss sagen, dass dieser antirationalistische Zug sich stark vertieft. — In der Kunst hat er den reinen

Naturalismus Zolas und seiner Jünger fast gänzlich verdrängt; in der Form, wie dieser Naturalismus uns aus Skandinavien zurückkehrt, ist er von mystischen Elementen schon stark durchsetzt.

Für Ibsen, und mehr noch für die jüngere Generation, Hamsun und Garborg, ist der Mensch und das Leben längst kein Rechenexempel mehr, sondern ein Mysterium, ein tiefes Geheimnis; Mensch und Leben stehen ihnen unter dem Einfluss dämonischer, unbekannter Mächte. Ibsen selbst hat sich von Stück zu Stück mehr der Mystik zugekehrt. — Verbindet sich dieses im innersten Grunde religiöse Gefühl mit dem psychisch verwandten Drang nach neuer Schönheit, so entsteht eine verinnerlichte christliche Kunst aus modernem Geiste: so kommen uns von England die Praerafaeliten mit ihren Heiligenbildern, so erklärt sich die Kunst eines Uhde, so ein Stück, wie Hauptmanns „Hannele". — Und man muss sich diese Gedanken gegenwärtig halten, wenn man die in jedem Sinne eigenartige und interessante literarische Erscheinung verstehen will, der in unseren Ausführungen ein hervorragender Platz gebührt — ich spreche von dem Belgier Maurice Maeterlinck.

Maeterlinck ist reiner und bewusster Mystiker. Das Leben der Aussenwelt und unser Seelenleben, so weit es sich der Aussenwelt zukehrt, unsere Leidenschaften, unser Denken, unser Sprechen interessieren ihn nach keiner Richtung; nur jene tiefsten Tiefen der Seele, zu denen des Geistes Auge nicht dringt, und die das Wort nicht mehr auszudrücken vermag, jene Tiefen, in denen das „principe inconnu", die „lois inexplicables et profondes" walten und deren Halbdunkel nur der von innen erleuchtete Blick Begnadeter und Reiner in ahnendem Empfinden zu durchschauen vermag, haben ihm Bedeutung; er spürt den Zeichen nach, mit denen eine Seele unsichtbar die andere grüsst: „denn Sphären sind oberhalb dieses Lebens, wo alle Seelen einander erkennen und umschlingen. „Wir kennen uns in Gegenden, von denen wir nicht wissen, und wir haben ein gemeinsames

Vaterland, zu dem wir gehen, wo wir einander wiederfinden, und aus dem wir sonder Schmerzen zurückkehren.“ Und hoch wiederum über dem Leben der Seele thront — Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch — das Schicksal, das Unendliche, Gott, die geheimnisvolle Macht, deren stumme und unbewusste Sklaven wir sind. — Der Mensch ist durchaus unfrei bei Maeterlinck; nicht in seiner Brust ruhn seines Schicksals Sterne, droben strahlen sie — einsam, unnahbar, unerbittlich. — Die Tragik Maeterlinckscher Dramatik ist denn auch eine völlig andere, als die wir gewohnt sind. — Sie beruht nicht auf dem Widerstreit menschlicher Leidenschaften, sondern auf der Darstellung des aussichtslosen Kampfes, den der Mensch wider sein Schicksal führt, wider die geheimen Mächte, die seine Herren sind; der Dichter will zeigen, wie sich das Seelenleben angesichts der ständigen Eingriffe dieser Mächte gestaltet. Das Geheimnisvolle rückt in den Vordergrund. — Diese stumme, lautlose und erschütternde Tragik eignet sich für die Bühne nicht; die Aufführung Maeterlinckscher Dramen muss stets ein gewagtes Experiment bleiben. —

Maeterlincks Schaffen steht zum weitaus grössten Teil durchaus unter dem Bann des Todesproblems; zwei Auffassungen desselben treten besonders hervor: in seiner ersten Periode ist ihm der Tod — just wie einst dem heiligen Augustin — die geheimnisvolle Macht, die, des Verhängnisses elementare Vollstreckerin, erbarmungslos zerstörend von aussen an das Leben herantritt; ja, dieses Leben steht von Anbeginn unter dem Schatten des Todes.

„Der Tod, sagt unser Poet in mystisch düsterem Fatalismus, leitet unser Leben, und unser Leben hat kein anderes Ziel als den Tod.“ — In dieser Zeit ist Maeterlinck ein Poet des Todesgrauens, wie es keinen zweiten in der gesamten, modernen Literatur giebt.

Er stellt den Tod nicht mehr am Sterbenden dar, er lässt ihn andererseits nicht selbst auftreten, wie die Dichter, von denen wir noch sprechen werden, und zu denen er für

uns den Uebergang bildet — er wählt einen Mittelweg. Bei Maeterlinck sieht man den Tod nicht; aber man fühlt ihn, man hört seinen Schritt, man empfindet sein Nahen an den erstarrenden Schauern, die von ihm ausgehen. Dass Blinde, deren verfeinerte Sinne nicht durch eine verwirrende Aussenwelt abgelenkt sind, ihn früher empfinden als andere, das ist die These der zwei Stücke, die Maeterlinck unter dem Titel „Les Aveugles“ zusammengestellt hat, und deren erstes „L'Intruse“ „der Eindringling“ noch immer seine glänzendste und wirkungsvollste Schöpfung bedeutet.

Ein alter Herrensitz, einsam gelegen, unheimlich verlassen. Bei Maeterlinck ist alles seltsam, unheimlich; étrange, wie er sagt. Beim Schein der Lampe versammelt die Familie: der Vater, dessen Bruder, die Töchter und der blinde Grossvater. Im Nebenzimmer links mit der frommen Schwester die schwer entbundene Wöchnerin, rechts das Kind mit der Amme. Lange haben sie nicht so beieinander gesessen; jetzt aber dürfen sie es — der Arzt hat erklärt, die Kranke sei ausser Gefahr. So die Schwägerin und den Arzt erwartend, plaudern sie gelassen; mit finsteren Ahnungen fährt der Blinde in ihr Gespräch. Die Erwarteten kommen nicht, eine der Töchter tritt ans Fenster, um auszuschauen. Ueber dem Garten steht der Mond. Nachtigallen schlagen, ernst und dunkel stehen fern die ragenden Cypressen. „Siehst du nichts?“ fragt man das Mädchen. „Nichts, nur ein leichter Wind erhebt sich auf der Strasse; die Bäume erzittern.“ „Es ist einer im Garten“, meint der Blinde. Und plötzlich verstummen alle Nachtigallen, die Schwäne zeigen zitternde Furcht, die Fische des Teiches tauchen unter. Todesschweigen in der Runde. Die Rosen sinken entblättert. Ein eisiger Hauch streift den Blinden. Man will die Thür schliessen; aber sie schliesst nicht, sie ist verquollen. Da — scharf klingt von drunten das Dengeln einer Sense. Entsetzt fährt der Blinde auf; es ist der Gärtner, beruhigt man ihn — das Gras steht hoch um das Schloss. Der Blinde schläft ein — sie sind doch zu sonderbar, diese Blinden, meinen die

Brüder. Des Alten Schlaf währt nicht lang; nun ist ihm, als stehe einer an der Glasthür, die zur Veranda führt. Es ist nichts, aber einen Augenblick später klappt wirklich drunten die Hausthür. Das muss die Schwägerin sein nur hört man keinen Schritt auf der Treppe. Das Dienstmädchen wird gerufen. Wer ist gekommen? Niemand, sie fand die Hausthür offen und schloss sie wieder, daher das Geräusch. Die Hausthür offen, wieso? Keiner weiss es. „Drängen Sie doch nicht so gegen die Zimmerthür, als ob sie hineinwollten!" ruft der Hausherr dem Mädchen zu. Sie entgegnet, sie stehe ja drei Schritt von der Schwelle entfernt. Die Stutzuhr schlägt elf. Dem Blinden ist, als sitze einer neben ihm. Er lässt sich nicht davon abbringen, er ruft alle Anwesenden mit Namen, alle antworten. „Aber wer sitzt da mitten unter uns? Es ist doch noch einer da." Und plötzliche Beängstigung packt ihn, seine Tochter sei tot, man wolle es ihm nur verheimlichen. Die Lampe erlischt. Schauer fluten durch das Zimmer und packen alle an; man hört die Minuten rinnen in dem bangen Schweigen, das jeden weiteren Versuch einer Unterhaltung auch innerlich durchschneidet. Alle fühlen, ein Fremder ist unter ihnen. Zwölf Uhr. Am Tisch ein Geräusch, wie wenn jemand aufstünde. Plötzlich im Nebenzimmer rechts das Quarren des Neugeborenen, der bis dahin noch keinen Laut von sich gegeben. Dumpfe Schritte im Krankenzimmer. Man schreit nach Licht. Die Thür des Krankenzimmers öffnet sich, Licht fällt ins Gemach — im Thürrahmen steht die fromme Schwester; wortlos sich bekreuzigend, meldet sie den Tod der Frau. Entsetzt treten alle näher. „Wohin? Wohin?" schreit der Blinde, sich angstvoll um den Tisch tastend, „sie haben mich ganz allein gelassen". Schluss.

Das Stück ist von furchtbarer, innerer Kraft und unheimlicher Steigerung der Stimmung. Wers gelesen, vergisst es so bald nicht wieder. — Man beachte übrigens, wie der Dichter hier schon in seiner symbolischen Weise den durchaus modernen

Gedanken, eine Korrespondenz von Werden und Vergehen, andeutet. — Da der Tod seine Hand auf das Herz der Mutter legt, giebt das neugeborene Kind sein erstes Lebenszeichen von sich; es ist der Tod, der hier das Leben entbindet. Der Gedanke kehrt nicht wieder; überall sonst das Wühlen in den Rätseln und Schauern des Todes, der gleiche mönchische Pessimismus in der Auffassung des Lebens. In „Les Aveugles“ wird uns der Untergang einer Schaar führerloser, verirrter Blinder im hereinbrandenden Meere, in der Studie „Intérieur“ die Wirkung einer plötzlichen, unvermuteten Todesbotschaft auf friedlich harmlose Menschen, in „La Mort de Tintagiles“ die grause Ermordung eines wehrlosen Knaben geschildert. Erst in Maeterlincks Stücken macht sich hier in der Todesanschauung eine Aenderung bemerkbar, die eine ungemeine Vertiefung und Verinnerlichung bedeutet. Sich abwendend von der trüben Unheimlichkeit des Todes, betrachtet er nun den Sinn und die ethische Bedeutung des Todes. Und jetzt findet er, der Gedanke des Todes gebe innere Schönheit; der Tod erschliesse seelische Tiefen, die sich sonst nicht erschliessen. Ist es nicht schwer, sagt er, dem Meere oder der Nacht gegenüber an gewöhnliche Dinge zu denken? Und welche Seele weiss nicht, dass sie immer dem Meere oder der Nacht gegenübersteht? In späteren Dramen zeigt uns denn auch Maeterlinck, wie der Gedanke des Todes den Menschen zu höchster, sittlicher Schönheit erhebt. — Ich nenne hier „Aglavaine und Selysette.“

Der Tod erhebe den Menschen zu sittlicher Schönheit! — So sagt Maeterlinck. — Mitunter vielleicht; immer den heroischen Menschen, den bedeutenden. Ihm giebt der Tod Freiheit und leichten Sinn, ihm, um mit Nietzsche zu reden, hilft er tröstend über manche böse Nacht fort. Aber der heroische Mensch ist selten, und der Durchschnittsmensch — wer möchte behaupten, dass er, der die feierliche Grösse des Todes nicht zu fassen imstande ist, durch eben diesen Tod erhoben und geläutert werde? Im Gegenteil, die

jammervolle Kleinheit, die stumpfe Trägheit, die furchtsame und konventionelle Verlogenheit dieser armseligen Existenzen tritt kaum je so nackt und grell zu Tage wie in der schimpflichen Komödie, die sie selbst mit dem Tode spielen, und mit der sie ihn in den Staub ihres kleinen Denkens und engen Empfindens herniederziehen. Diesem Komödiantenpack gilt des jungen Wieners Paul Wertheimer blutige Satire „Die Komödie des Todes"; sie eröffnet für uns die Reihe der Dichtungen, in denen der Tod selbst handelnd und redend eingeführt wird.

Ins Sterbezimmer führt uns der Dichter, in ein ärmliches, bescheidenes Gemach; der nun auf den Tod liegt, ist ein Jüngling zu Beginn der Zwanziger. Der Trieb zu leben, lebend ins Grosse zu wirken, hatte den scheuen Träumer aus der dumpfen Enge angestammter Verhältnisse mitten hinein in die Wogen der ausgebrochenen Revolution getrieben; das Volk auf den Barrikaden zum Kampf anfeuernd, wurde er vom Bajonett eines Soldaten getroffen und sterbend ins Elternhaus zurückgebracht. — An seinem Totenbette sitzt, der einzig den Sterbenden, seinen liebsten Freund, versteht — der Arzt; im Zimmer die gebrochenen Eltern und in stattlicher Anzahl ringsher in Gruppen flüsternd und dem letzten Augenblick entgegenharrend die lieben Verwandten, Onkel Johannes, Tante Jettchen, Tante Therese u. s. w. — Der Arzt, auf des Freundes blasses Gesicht niederschauend, grübelt über den Tod. „Wie jeder lebte, nach den eignen Gaben — wie jeder seines Daseins Kreis durchschritt — der eine hastend, gierig, voll Verlangen — ein zweiter still, von Träumen schön umfangen — die meisten im zufriednen Bürgertritt, — seh anders ich den Tod vor jedem Bett: Hier den Vampyr und dort den Fackelknaben — Zumeist das christlich magere Skelett! — Nur die verborgne Sehnsuchtsquellen tragen — Nach einem grossen Kampfe, grossen Wagen — In dieser Tage mattem Einerlei — Die wünschen ihn mit Helm und Schwert herbei — Als Herrscher, der Vergangnes, Morsches fällt, — Und auf den Trümmern baut die neue Welt, — die freie Welt, drin alle Blüten prangen."

— Zu diesen gehört der Sterbende, zu diesen auch er; aber nicht die Sippschaft ringsher, die nun über den Sterbenden ihre Gedanken austauscht: „Welch eine Zukunft geht mit ihm verloren!" „Franz schien mir zum Finanzdienst auserkoren". — „Auch in der goldnen Jugend frohen Tagen hätt' ich mich nie mit Volk herumgeschlagen." Und dann, da es langsam zu Ende geht, zu den Eltern: „Ein Wort nur find ich würdig dieser Stunde, die Zeit heilt sicherlich auch diese Wunde. O denkt an Gott, dann schwindet jedes Leid, auch diese Wunde heilt allein die Zeit." — Unter sich: „Soll ich das Seidenkleid beim Zuge tragen?" „Mein Mann natürlich, der bezahlt den Wagen!" — „Ja, die Annonce schreib ich unverweilt: Bekannten sei und Freunden mitgeteilt, dass unsern Franz der Herr, ach! zu sich rief, und dass er ohne Schmerzen sanft entschlief. Nun ist uns Gottes Trost gar sehr von Nöten, und Kränze werden dankend nicht erbeten." — Gepeinigt wirft sich der Sterbende auf seinem Lager hin und her; sie, die ihm sein junges Leben verstörten, die sich mit ihrer engen Weisheit wie Meltau auf sein blühendes Hoffen und Streben legten, besudeln ihm auch sein Sterben. Allein sterben, das ist der Wunsch, der sich qualvoll seinen Lippen entringt. Da glüht am Kopfende des Bettes ein heller Schimmer auf; der Arzt wird als Vision des Sterbenden als Tod sichtbar; aber verjüngt — ein Jüngling in phantastischer Kriegertracht mit lichtem Helm und Schwert. — „Befreie mich von dieser dumpfen Meute", ist des Sterbenden flehentliche Bitte. Und der Tod, ergrimmt über die Komödianten, die alles ekel und klein sehen und, wie mit allem Hohen und Heiligen, nun auch mit ihm ihr Spiel treiben möchten, beschliesst, seinerseits mit ihnen Komödie zu spielen, und, sich wandelnd, wird er plötzlich als Skelett mit Stundenglas und Hippe den Versammelten sichtbar. Die packt ein heilloser Schrecken — Die Tanten kreischen ihren Kindern und Männern zu: „Kinder hierher! — Hierher an meine Seite! Wir flüchten vor dem Tod hinaus ins Weite!" „Wollt ihr euch selbst,

mutwillig selbst vernichten?“ Wir haben grosse, ernste, heil'ge Pflichten.“ — Und nun, da der Jüngling, mit dem Tod allein, — denn auch die Eltern hat er hinausgeschickt — ihm fest ins Auge schaut, geht ihm in seines Lebens höchstem und letztem Augenblick ein tiefes und seltsames Erkennen auf: „Mir ist, ich sei dir lange schon verbunden, Als meinem Trautesten, den ich gefunden. Genosse mir, dem Kind, in Knabenschlachten; auf meiner Bergfahrt: rings Lawinen krachten! Beim Rudern einst, der grausen Tiefe nah — Und in der letzten lichten Stunde, da hell ertönten meiner Worte Jubelglocken, — Sah ich vor mir die dunkelernsten Locken.“ Und der Tod: „In jeder frohen Stunde der Gefahr, fern von der satten Menge feiger Schaar; In jeder Stunde, die Du tief genossen, hat Dich mein starker Atemzug umflossen.“ Er küsst leicht des Jünglings Stirn; dieser stirbt. Es wird dunkel, der Tod verschwindet; der Arzt sitzt, wie zuerst, am Bett. Der Priester, fürsorglich von Tante Therese herbeigerufen, tritt an das Totenbett, um die Komödie würdig zu beenden.

Trat hier der Tod erlösend und als Tröster vor ein Menschenleben, das sich und seinen inneren Reichtum nicht entfalten konnte, so werden wir ihn nun — und in noch weit glänzenderer Darstellung — mahnend und Rechenschaft heischend dem Menschen gegenüber treten sehen, der ein ihm beschiedenes reiches Leben nicht anzuwenden wusste, weil seine verdorrte Seele den Wert dieses Lebens nicht zu schätzen vermochte. Hugo von Hofmannsthal, oder, wie er sich lange nannte, Loris, der junge Wiener, einer der feinsten und formvollendetsten Talente der gesamten jungen Generation, führt in seinem wundervollen und tiefsinnigen Einakter: „Der Thor und der Tod“ „den Tod“, Wert und Bedeutung des Lebens lehrend, ein. —

Claudio, der Edelmann, hat ein weniges von seinem überaus hochbegabten, aber decadenten Schöpfer übernommen; das Stück stellt sich unzweifelhaft in etwas als eine Abrechnung des Dichters mit sich selbst dar. — Claudio hat mit all seinen reichen Fähigkeiten das Leben nie wahrhaft gelebt; er stand

ihm seit seiner Reife nur kritisch und betrachtend gegenüber — sein Herz bleibt tot, sein Empfinden, seine Leiden und Freuden sind tausendfältig gebrochen, vom zersetzenden Denken zerfasert, ausgelaugt und zerfressen. Nur sich selbst ist er interessant, was in seiner Seele vor sich geht, fesselt ihn; Dinge und Menschen, die ihm nahe treten, haben für ihn nur den Wert der Reflexbilder, die sie in ihm widerspiegeln. An keine Lust und keine Liebe hat er sich verloren mit ganzem Herzen; und da die wirkliche Welt nicht zu ihm sprach, hat er sich, ein ästhetischer Faust, das Arbeitszimmer seiner reichen Empirevilla mit Kunstwerken und Altertümern jeder Art vollgestopft, in der eitlen Hoffnung, diese künstlich-künstlerische Welt werde seiner leeren Seele mehr sein können als die reale, die er verachtet. — Diese Hoffnung trügt; ein tiefes und schmerzliches Ungenügen, eine peinigende Sehnsucht nach einem neuen Lebensinhalt packt ihn und spricht, in wunderbar goethisierenden Versen ausgedrückt, aus den faustischen Grübeleien, die ihm der Dichter in den Mund legt, und die aus einer Stimmung todesmüder Resignation hervorgehen. Am Fenster stehend, sieht er, wie im Abendschatten ringsher die Fenster der Häuser sich erhellen und, umwoben von seines verlornen Leben verlorener Lust und ungeweinten Thränen, von all dem ewig ruhlosen Suchen und wirren Sehnen, neidet er den Kleinen ihre doch so dumpfe Welt — sie lieben einander, sie trösten einander, „sie können sich mit einfachen Worten, was nötig zum Weinen und Lachen, sagen, müssen nicht an sieben vernagelte Pforten mit blutigen Fingern schlagen, wie er; sie leben ihr Leben schlecht und recht — und er muss darüber grübeln, grübeln bis zur Verzweiflung. — Musik, Geigentöne klingen in sein Wort, lockend, sehnsüchtig und ergreifend, fern erst und leis, und immer voller und voller und herrlicher. Claudio lauscht staunend — ihn dünkt, von Menschenhand hab' er solche Klänge nie gehört. Und wie Faust im Klingen der Osterglocken sich des tausendfachen Bandes bewusst wird, das ihn, den Todbereiten, an dieses Leben knüpft, so brechen im Klang dieser

seltsamen Geige alle Tiefen in Claudios Seele auf; die Zeit seiner frühen Jugend ersteht vom Grabe, da er, ein lebend Glied im grossen Lebensringe, auch durch sein Herz den allnährenden Liebesstrom rinnen fühlte, und wie Fausten, der von allem Wissensqualm entladen im Tau der Mondnacht sich gesund baden möchte, so wird auch ihm: „Des allzualten, allzuwirren Wissens — auf diesen Nacken vielgehäufte Last — Vergeht, von diesem Laut des Urgewissens, den kindisch tiefen Tönen angefasst. — Weither mit grossem Glockenläuten — ankündigt sich ein kaum geahntes Leben, in Formen, die unendlich viel bedeuten, — gewaltig schlicht im Nehmen und im Geben.“ — Da Claudio nach dem seltsamen Musikanten Ausschau hält, wird an der Thür rechts leicht der Vorhang zurückgeschlagen, und in der Thür steht der Tod, den Fiedelbogen in der Hand, die Geige am Gürtel. — Claudio stürzt in sinnlosem Entsetzen zu Boden. Aber der Tod mahnt ihn zum Mut: „Steh auf! Wirf dies ererbte Graun von Dir! Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! — Aus des Dionysos, der Venus Sippe — Ein grosser Gott der Seele steht vor Dir. — Wenn in der lauen Sommerabendfeier durch goldne Luft ein Blatt herabgeschwebt, hat Dich mein Wehen angeschauert — das traumhaft um die reifen Dinge webt . . .“ und, mit fast denselben Worten, wie bei Wertheimer, fährt er fort: „In jeder wahrhaft grossen Stunde, — Die schauern Deine Erdenform gemacht — Hab ich Dich angerührt im Seelengrunde — Mit heiliger, geheimnisvoller Macht.“ — Und da auf Claudios Frage nach dem Grund seines Kommens der Tod entgegnet, die Zeit sei um und Claudio müsse sterben, erklärt dieser das für unmöglich, denn er sei nicht reif, er habe nie gelebt; jetzt erst angesichts des Todes fühle er, was Leben sei, jetzt wolle er ganz sich hingeben, mit Menschen lieben, hoffen, sich freuen und leiden; denn das alles sei ihm fremd, ganz fremd. Aber ungerührt schaut ihn der Tod an, dass ihn wiederum die Angst packt; er reisst eine Schublade auf und wirft dem Tode Briefpackete vor die Füsse: das alles hat er wohl gelesen, aber nie ge-

spürt, nie empfunden; Stimmungssache war ihm das alles, sich habe er dabei beobachtet, der Liebe Kern und Wesen kenne er nicht. „Da, da! und alles Andre ist wie das: ohn' Sinn, ohn' Glück, ohn' Schmerz, ohn' Lieb', ohn' Hass." — Da ergrimmt der Tod: „Du Thor, Du schlimmer Thor, ich will Dich lehren, das Leben, eh Du's endest, einmal ehren. Dort stell Dich hin und schweig und sieh hierher Und lern, dass alle andern diesen Schollen, Mit lieb erfülltem Erdensinn entquollen, Und nur Du selber schellen, laut und leer." — Und nun, auf des Todes Geigenruf, treten nacheinander auf — die Mutter, eine Geliebte Claudios und ein ehemaliger Freund. — Die Mutter, lautlos im Zimmer umhergehend, still wie ihr Walten zu Lebzeiten gewesen, erzählt, wie sie um den Sohn gelitten, um ihn sich gegrämt und gehärmt, wie sie gewacht habe, wenn er des Nachts ausblieb; aber er habe von ihren Thränen nie gewusst — „ein Mutterleben, nun ein Dritteil Schmerzen, eins Plage, Sorge eins. Was weiss ein Mann davon?" — Und das Mädchen mit dem süssen, blassen Gesicht, was sagt es? — Wie glücklich es gewesen sei in ihrer Liebe, wie alle Dinge, das ganze Leben in neuem Licht ihr erschienen, und dann, da er, ihrer müd, sie bei Seite warf, wie sie gelitten und geblutet habe. Sie habe ihm schreiben wollen, aber wozu? Sie sei auch nicht daran gestorben; erst viel, viel später habe der Tod sie erlöst; da habe sie gebeten in seiner Todesstunde um ihn sein zu dürfen, damit er sterbend noch einmal ihrer gedenke. Und der Freund, von den gemeinsam verlebten Stunden spricht er; aber auch, wie Claudio ihn seelisch ausgenützt, ihm sein Bestes ausgesogen und dann mit seinem Spott besudelt habe. Wie er mit seiner tiefen, schweren Seele und seinem scheuen Ernst oft so unsagbar unter Claudios höhnischer Launenhaftigkeit gelitten; von einem Weibe spricht er, das ihm alles, sein Leben gewesen sei, und das Claudio im Spiel einer vorübergehenden Caprice ihm abwendig gemacht habe. Da habe er angefangen, ihn zu hassen. Um ein hohes Ziel — und dabei deutet er auf das Messer, das in seiner

Brust steckt — sei er dem Mörder zum Opfer gefallen. Und dennoch preise er sich dreimal selig gegen Claudio, „der keinem etwas war und keiner ihm.“ Claudios Haupt sinkt tief; nun kommt auch ihm das Erkennen, welche Fülle von Liebe, Mutter-, Frauen-, Freundesliebe hat ihm das Leben dargeboten, wie reich hätte ihm das Leben sein können — aber an ihm wäre es gewesen, mit liebender Seele zurückzugeben. Nicht das Leben, er war ohne Sinn, er trägt die Schuld — er hat sein Leben vergeudet, und nun fühlt er, dass er todesreif ist. Und in diesem Bewusstsein bäumt er sich zu heroischer Grösse auf: was ist Tod, was ist Leben? Ewiges Rätsel! — „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben — Tod! — Wer zwingt mich, da ich beides nicht erkenne, dass ich dies Tod und jenes Leben nenne? In eine Stunde kannst du Leben pressen, mehr, als das ganze Leben konnte halten; das schattenhafte will ich ganz vergessen und weih mich deinen Wundern und Gewalten.“ — So, im Sterben, im Tod ein neues, wahres Leben grüssend, will er vom Lebens traum nur im Todes wachen die Augen aufschlagen. Und, widerwillig bewundernd, gleich als sei ihm damit sein tiefstes Rätsel entrissen, spricht der Tod über dem sterbend Niedersinkenden die Worte:

Wie wunderbar sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden,
Im ewig Dunklen Wege finden.

Vergleichen wir nun einmal den Tod bei Wertheimer mit dem bei Hugo von Hofmannsthal, so ist die Uebereinstimmung in wesentlichen Punkten unleugbar und bezeichnend. — Vor allem hat der Tod bei beiden Modernen jegliches Schreckhafte verloren; wir sehen ihn in künstlerisch schöner Gestalt erscheinen, und bei Wertheimer hält der Tod gewissermassen sich selbst zum Narren, indem er im Bilde des Knochenmanns auftritt.

Die Rätselhaftigkeit seines Wesens wird zugegeben: aber nicht allzu stark betont — im Mittelpunkt der Behandlung steht der tiefe Zusammenhang zwischen Leben und Tod und die Bedeutung des Todes für das Leben; beide Male zunächst, wenn ich so sagen darf, naturwissenschaftlich gewendet: der Tod fällt das Morsche, um neuem Leben Platz zu machen; aus dem Tod-Vernichter des Christentums wird ein Tod-Erwecker. — Beide Male an zweiter Stelle ethisch ausgedeutet: der Tod belehrt über den Wert des Lebens und heisst uns dem Leben durch volle Hingabe Sein und Bedeutung verleihen. Beide Male ist es der Tod, angesichts dessen sich höchste seelische Schönheit — bei Wertheimer freilich auch seelische Niedertracht — entschleiert und der Heroismus des modernen Menschen im festen Willen eines bewussten Sterbens zu Tage tritt. Und von hier aus nimmt die Auffassung des Todes drittens gleichsam eine ästhetische Wendung: der Künstler berauscht sich an der Grösse und Majestät, ja geradezu an der tiefen Schönheit des Todes, die Sterbestunde wird zur reinsten und reichsten des Lebens überhaupt; in ihr drängt sich des Menschenlebens ganzer Gehalt noch einmal zusammen, und beide Male klingt der Gedanke an, dass — wer weiss — dieses Leben ein Traum, dass erst im Tode ein Erwachen zu wahrem Leben sei.

Diesen beiden Todesdichtungen will ich nunmehr als letzte und unzweifelhaft bedeutendste — vielleicht als die bedeutendste, die wir überhaupt in der neuen Literatur besitzen — Wilbrandts „Meister von Palmyra" anschliessen; dem Grundgedanken nach ergänzt sich das Werk genau mit Hofmannsthals „Thor und Tod"; war es hier der Tod, der uns über den Wert des Lebens belehrt, so ist es bei Wilbrandt das Leben, das uns über die Bedeutung des Todes aufklärt. — Die Auffassung des Todes selbst entspricht völlig der bei Wertheimer und Hofmannsthal; das lehrt uns schon der Name „Pausanias", unter dem der Tod auftritt, und welcher „der Sorgenlöser", „der Friedensspender" bedeutet. — Ich darf das Stück selbst

als bekannt voraussetzen und skizziere nur kurz seinen Inhalt, um des näheren das Gerüst der Todesanschauungen bloss zu legen, um die es sich aufbaut.

Apelles, der Meister von Palmyra, der grosse Architekt, kehrt sieggekrönt zurück aus der Perserschlacht; seiner Tapferkeit vor allem ist der Sieg zu danken, den Palmyras Bürger in Gemeinschaft mit Roms Legionen errangen. Das Herz geschwellt von Lebenskraft und Lebensstolz, ein echter Hellene und ein Künstler, ein Schaffender obendrein, kommt er in Gesellschaft eines Freundes auf der Rückkehr an jene Stelle der Wüste, die im Volksmunde die „Höhle des Lebens“ heisst, und wo der Herr des Lebens und der Herr des Todes hausen sollen. Und wirklich hausen; wir wissen es, denn schon bevor Apelles an diese Stelle kam, sind sie der Christin Zoe, die, vom Geist getrieben, nach Palmyra will, um dort den Heiden das Christentum zu predigen, erschienen und haben ihr das Todesloos verkündigt; da Apelles naht, breiten sie über die Entschlummerte, die im Traum die folgende Scene zu erleben vermeint, den unsichtbar machenden Schleier. — Auf den Namen des Ortes weisend, spricht der Meister recht aus seiner Stimmung heraus den Wunsch aus, er möchte unsterblich sein und ewig leben, und auf des Freundes warnende Frage, ob das Glück auch treu bleiben werde, entgegnet er, er verlange nicht das Glück vom Leben. So lange Arbeit und Genuss wechselnd seinen Geist, Schlaf und Wache, also Gesundheit, ihm den Körper erquicke, so lange seinem Geiste die Kraft, dem Arm das Mark verbliebe, dass er des Daseins Wert fühlen und halten könne, so lange sei ihm um die schwarzen Mäuse, Sorge und Kummer, nicht bange; die werde er schon durch Kraft und Arbeit von sich zu scheuchen wissen. —

Unsichtbar hören die Geister des Ortes den verhängnisvollen Wunsch; sie wissen, das Schicksal werde ihn, einmal ernstlich ausgesprochen, erfüllen. Und nur dem Apelles hörbar, erklingt des Lebensgeistes warnende Stimme: „Leben ohne Ende kann Reue werden ohne Ende.“ Aber Apelles wiederholt seinen Wunsch nochmals unerschrocken; mit

der Gewissheit, dass Leib und Geist ihm nicht ermatten, will er leben, leben in alle Ewigkeit. Und nun ertönt über seinem Haupt die Stimme, nur ihm und Zoe vernehmlich: „Dich erhört der Herr des Lebens, hält Dich fest auf dieser Erde. An der Stirn gezeichnet wirst Du wachen ohne Schlaf des Todes — Du ein Bildnis, Du ein Beispiel, das des Todes Lehre predigt, das des Lebens Rätsel lichtet. Und von dieses Segens Fluch wirst Du nicht Erlösung finden, bis die Seele — —"; hier bricht die Schicksalsstimme ab: „Schweigend schläft das dunkle Wort. Geh und lebe!" — Und Apelles, verwirrt, erschüttert, nicht wissend, ob er wache oder träume, verlässt die Stätte und kehrt nach Palmyra zurück. Nun erklingt Zoe die Schicksalsstimme. Sie, die bereit gewesen, um einen Himmelstraum ihr Leben hinzugeben, sei zu hohen Wundern berufen: „Werkzeug Du des ewigen Willens, wiederkehren wirst Du; nicht so, doch anders. Abbild des ewig neu geformten Lebens, den zu führen, zu belehren, der in sich verharren will. Wandre Du von Form zu Form, strebend leichtbeschwingte Seele! Irre wandelnd, vorwärts schreitend, und in jeder Deiner Formen ihm begegnend, neu und fremd, unbewusst dem Unbewussten, bis sich Gottes Werk vollendet! — Geh, zu sterben!" — Zoe erwacht und folgt dem nach Palmyra ziehenden Heere auf dem Fusse. — In den Worten, die der Geist des Lebens erst zu Apelles, dann zu Zoe spricht, liegt der philosophische Grundgedanke des Ganzen klar zu Tage. — Es ist nicht gemeine Lust an den Freuden des Daseins, die Apelles seinem Wunsch eingiebt, sondern ein titanischer Lebensdrang, ein willensstarker Trieb nach Beteiligung, der nur einer gewaltigen geistigen Kraft entflammen kann. Darum hat diese absolute Lebensbejahung etwas Grosses und wir beugen uns bewundernd vor Apelles, obwohl er irrt. Und er irrt, denn wünschend vergass er: bleibt er gleich ewig jugendstark, so bleiben es nicht die anderen, die Dinge um ihn und die Verhältnisse müssen sich wandeln; so muss ihm die Welt fremd und fremder werden, und er wird sich schliesslich toteinsam und

verlassen fühlen; so muss das Leben, das ihn nun nimmer lässt und das er einst sich als Segen erflehte, ihm zum Fluch werden. — Es giebt kein Beharren; die Natur duldet es nicht — alles fliesst, das ist ihr urewiger Grundsatz. — Unsterblichkeit — der Dichter glaubt sie wohl; aber nicht im Beharren, sondern in einer ewigen Wandlung. Von Gestalt zu Gestalt steigt der Geist, immer neu sich gebend, neue Seiten entfaltend, sich vervollkommnend; denn — und das ist das Neue und nicht Antike und das Schöne an dieser Seelenwanderungslehre — die Entwickelung des Geistes durch seine wechselnden Formen bedeutet ein Aufwärtssteigen zu der höchsten Vollendung, die Gott in dem Wesen angelegt. Dass aber dieser Wechsel des Inhalts möglich werde, müssen die Formen zertrümmert werden, dass der Geist sich vollende, muss der Leib sterben. Das ist des Todes tiefer Sinn, dies seine Bedeutung, dies seine Aufgabe, die Apelles nicht erkannt hat, eine Erkenntnis, zu der er aber geführt werden muss, um das tief Irrige seines ungezügelten Lebensdranges einzusehen. So bildet denn den Mittelpunkt des Stückes der Kampf zwischen dem Lebensriesen Apelles und Pausanias, dem Herrn des Todes; der Tod siegt, aber Apelles ist gross, auch wo er unterliegt. — In den dunklen Stunden der Leiden, wenn ein Liebes für diese Welt oder für immer von uns geht, in den Stunden, wo die Seele, weh und wund unter ihrer Last, nichts als Erlösung, Entlastung will, in allen Stunden des Schicksals tritt der Tod vor Apelles — stets wie mit der stummen Frage: Nun, noch nicht? — Apelles sieht ihn, da die vom Pöbel gemordete Zoe den Fluch des Lebens über ihn spricht; er sieht ihn, da sein holdes Römerlieb Phoebe, diese Verkörperung heiterer, künstlerischer Lebensfreude, ihm, dem Verarmten, untreu wird, denn die Kraft zu leiden fehlt ihr. — Er sieht ihn, da das siegreiche Christentum mit fanatischer Hand in den Frieden seiner Familie greift, da er sein treues, edles und hingebendes Weib Tryphena von sich stossen und vom neu errungenen Hof mit seiner Tochter in die Verbannung gehen muss. Er sieht ihn, da das letzte Glück

und der Stolz seines Lebens, sein jugendlicher, feurig edler Enkel Lymphas, an seiner Seite im letzten und aussichtslosen Kampf gegen die Christen zu Boden sinkt. Aber Apelles ruft in allem Leid nicht nach dem Tode; er stösst ihn von sich, er ringt ihn nieder mit gewaltiger Kraft. („Bin ich unsterblich, bin ich stark wie Du — bin Herr des Todes? Nieder, Höllengeist, auf Deine Knie. — Fürcht ich Dich? Ich fürchte nicht Tod noch Leben, auch das Leben nicht. Und komm es hundertmal mit Grimm und Hass und bellendem Wahnsinn und mit Herzenbrechen — ich trotz ihm, halt es fest.“) — So lange die starke Wurzel, mit der diese Seele im Leben wurzelt, die Liebe, sei es zu einem Menschen oder zur Arbeit, zur Kunst, noch nicht völlig verdorrt ist, besiegt er den Tod. Aber diese seelische Wurzel stirbt ab — im Wechsel der Zeiten schwinden die letzten Beziehungen zwischen ihm und dem Leben, das ihm fremd wird, und in dessen ewig neu sich gebärende Formen er allein, einsam, in übermenschlicher Grösse emporragt. — Die Unruhe packt ihn — friedlos wandert Ahasverus von Land zu Land, von Zeit zu Zeit; die Lust am Sein ist lang dahin; er wandert unter der Last seines Fluchs, und da er nach zwei Jahrhunderten wiederum die Schritte zur Heimat lenkt, da er auf der Stätte der Gräber seiner Teuren und im Angesicht der Trümmer jener stolzen Tempel steht, die er einst gebaut, bricht zum ersten Mal aus seiner dunklen Seele die Todessehnsucht mit gewaltigem Schrei. “Die Müden sterben, die Weinenden, die Lachenden — Geschlechter und Völker sterben — Tempel stürzen nieder — Ich nicht, ich nicht! — Wie Mond und Sterne rollt mein Leben weiter; hoch am Himmel steht geschrieben: „ewig!“ und durchflammt die Nacht, in der ich ruhlos wandre. Tod, ich ruf' Dich! — Ich bin ein Mensch, ich hab des Todes Recht, und wie die Toten alle will ich sterben!“ — Und der Tod erscheint: „Kennst Du mich nun besser? Gar so unhold bin ich nicht. Ich bin der Tröster, auch der Sorgenlöser, der müde Häupter auf das Kissen legt — Und Schmerzen heilt, die anderem Schlaf

nicht weichen. Und wer verbürgt Dir, dass ich der letzte von allen Schlummern bin? Dass diese Hand nicht langsam, leise — oder knarrend auch — die Thür nur öffnet, die ins Freie führt? Ins Andre? Ins — — Wer weiss es?" — Noch kann der Tod Apelles nicht erlösen; denn noch ruht auf seiner Stirn der Lebensfluch; aber er macht ihn aufmerksam auf eine Frau, die just in der Mitte des sie umgebenden Volkes aus der Kirche tritt; es ist Zenobia, die Heilige. Das Volk verehrt sie hoch, denn ihr ganzes Leben ist Selbstlosigkeit, Wohlthun und Liebe.

Apelles schaut ihr ins Gesicht; das dünkt ihn fremd und doch so fern bekannt, an Zoe gemahnt's ihn; nein nun an Phoebe, an Tryphena — und er spricht sie an mit diesen Namen. Da ist es, als sinke auch vor ihren Augen ein Schleier — die Namen erleuchten wie Blitze das Dunkel ihrer Seele, und die Erinnerung an seltsam ferne Zeit erhebt sich. — Und vor Apelles' Augen geht ein helles Licht auf, er erkennt den geheimvollen, tiefen Zusammenhang zwischen all den Gestalten, der Seelen, die einst im Zeichen seines Lebens gestanden. „Nun erfass ich des hohen Meisters Meinung — ach, zu spät! Es springt des Lebens Geist von Form zu Form; Eng ist des Menschen Ich, nur eine kann es — Von tausend Formen fassen und entfalten, nur eine Strasse gehn; drum tracht' es nicht ins lebenwimmelnde Meer der Ewigkeit, die Gott nur ausfüllt! — Sollt es dauern, müsst' es im Wechsel blühn, wie Du! Von Form zu Form das enge Ich erweiternd, füllend, läuternd, bis sichs in reinem Licht verklärt. So könnten wir vielleicht allmählich Gott entgegenreifen. Ein holder Traum! — Und da er sich zum Gehen wendet, bricht von Zenobias Lippen ein Schrei: Apelles! — Nun hat auch sie ihn erkannt, und sie, Zenobia, nimmt mit kühlen Händen den Fluch von seiner Stirn, den Zoe einst auf sie gedrückt im Auftrag der geheimnisvollen Mächte. — Apelles sinkt nieder im Tode, eine kühle Hand greift nach seiner, es ist Pausanias. „Du bists" — sagt der Sterbende — „ich danke Dir." Und über diesem müden Haupt, das nun endlich

den ersehnten Frieden gefunden, tönt leis und fernher, wie mit Geisterstimme, das Todeslied der Hellenen, das „Adonislied“, in dem ihre milde Todestrauer und ihre milde Todeshoffnung, ihre künstlerische Anschauung vom Werden und Vergehen ergreifenden Ausdruck gefunden: —

> Also wills der ewige Zeus: Du musst nun
> Niedersteigen unter die blühende Erde,
> Musst die dunkle Persephoneia küssen,
> Schöner Adonis!
>
> Wenn im Lenz dann wieder die Quellen rauschen,
> Aufwärts steigen wirst Du, beweinter Jüngling,
> Küssest froh die goldene Aphrodite,
> Schöner Adonis!

Ich habe aus der grossen Zahl einschlägiger dichterischer Schöpfungen wenige, aber markante und für den Geist unserer Zeit bezeichnende herausgesucht; ich brauche kaum zu erwähnen, dass Hand in Hand mit den Dichtern die bildenden Künstler an der Darstellung des Todes sich versuchen.

Hier muss man zwei Richtungen unterscheiden: die einen lehnen sich wesentlich an das mittelalterlich-christliche Bild des Todes an; sie stellen den Tod unter dem Einfluss der alten Totentänze als Skelett dar und suchen den Grundgedanken dieser Totentänze — Das Unwiderstehliche und das Unerwartete des Todes — modern zu variieren, indes sie, was im Grunde nicht sonderlich schwer und auch nich sonderlich tief ist, spezifisch moderne Todessituationen aufrollen. Ob wir den Knochenmann, wie im Mittelalter, die gesamte weltliche Hierarchie, vom Kaiser bis zum Bettler, oder die geitliche vom Papst bis zum Laienbruder absolvieren sehen oder ihm nun etwa als Weichensteller, als Holzhauer, als Hausknecht der Herberge zur Heimat, wie in des jungen Hans Meyer sonst sehr tüchtigen Arbeiten, begegnen — ob ihn, durch die bildende Kunst beeinflusst, Gustav Falke in seinen Gedichten

„Mynheer der Tod“ als Rittmeister vor einer Schwadron Husaren, als Lakaien auf dem Bock der herrschaftlichen Kutsche darstellt — sie füllen doch nur neuen Wein in alte Schläuche; ob Spangenberg sein Skelett hässlich sentimental die Menschen zusammenbimmeln, ob Hermione von Preuschen mit rasselnd bombastischem Pathos ihn Throne stürzen, ob Sattler ihn mit einem Zug grotesken Humors seine beinverrenkenden Tänze aufführen lässt, das Symbol des Gerippes ist und bleibt überlebt, und wenn es, ein alter Rückstand, in der zähen Phantasie unseres Volkes noch mächtig ist, im Geist der Zeit wurzelt es nicht mehr, und darum kann und soll es aus der Kunst unserer Zeit verschwinden.

Die Vertreter der anderen Richtung, und sie sind die Grösseren, wollen für das, was die Zeit an neuem Inhalt ihnen bietet, neue Formen, für neue Gedankenkreise neuen Ausdruck suchen. Zwei grosse Namen sind hier zu nennen, die Namen der grössten, künstlerischen Genies unserer Zeit, Arnold Böcklins und Max Klingers. Beide befassen sich mit dem Problem des Todes, beide in ganz verschiedener Weise: Böcklin streift den Tod mit den leuchtenden Schwingen seiner Dichterseele, und diese, vom Hauch der Vergänglichkeit alles Irdischen angeschauert, findet dann wundervolle Töne verträumter Melancholie, wie in „Vita somnium breve“, wie in den „Ruinen am Meeresstrand“, oder sie erschafft aus tiefer weltabgekehrter Friedenssehnsucht die einzige „Toteninsel“. — Ihr erscheint der Tod selbst im Bilde eines gewaltigen, eisengepanzerten Ritters — wie ein Condottiere der Renaissancezeit — der auf starkem Rosse im Brausen des Herbststurms ein Eroberer durch das sterbende Land zieht. — Ganz anders Klinger. Er, der grübelnde Denker, in dessen dämonischer Seele alle Hoffnungen und Sehnsuchten dieser Zeit gährend umeinanderwühlen, rang mit dem Problem des Todes, bis dass es ihn segnete, und er gewann ihm eine Welt- und Lebensanschauung ab, die in ihrer Grösse und Schönheit sich geradezu als das Glaubensbekenntnis des modernen Menschen uns darstellt. Der gewaltige Cyclus von

Radierungen „Vom Tode“ ist das künstlerische Resultat dieses Ringens. — Er zerfällt in zwei Teile; vom zweiten, der gleich dem ersten auf zwölf Blätter berechnet ist, liegen zunächst nur sechs vor. Auch nach ihrem geistigen Gehalt sondern sich beide Teile scharf. —

Der erste Teil, noch unter dem Einfluss der Totentänze stehend, stellt die zerstörende Wirksamkeit des Todes dar. Der Tod erscheint hier wesentlich nur als Vernichter, und gelegentlich taucht auch noch das Gerippe auf. — Ein tiefer Pessimismus sieht das Leben nur vom Standpunkt des Todes d. h. als hinfällig und vergänglich an; der Einfluss Schoperhauers macht sich geltend. Das Schlussblatt des ersten Teils vertritt den höchten Standpunkt, der sich von dieser Anschauung aus gewinnen lässt: Der Tod tritt uns als Erlöser entgegen, der allen Mühen und Leiden ein Ende macht. Das Blatt trägt die Unterschrift: Wir fliehn die Form des Todes, nicht den Tod; denn unsrer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod. — Die sechs Blätter des zweiten Teils überwinden diesen Standpunkt und führen über ihn hinaus zur höchsten Höhe der Betrachtung. — Von vornherein wird das Problem erweitert und vertieft. Der Pessimismus schwindet: jetzt wird der Tod vom Standpunkt des Lebens aus betrachtet. Vom Sterben wendet sich des Künstlers Blick dem Werden zu: der einzelne Mensch stirbt, die Menschheit ist ewig. Das Individuum stirbt, die Natur lebt. Die Macht des Todes ist gebrochen, nicht durch Ansetzung einer mystischen Fortdauer nach dem Tode, sondern durch den Hinweis auf die Ewigkeit des Lebens, das er entbindet. — So erklärt sich das wundervolle Blatt, welches uns — wir denken an Maeterlinck — den Säugling auf dem im Sarge ausgestreckten Leichnam der Mutter kauernd zeigt, wie er mit grossen, erstaunten Augen in die Welt hinausblickt; den Hintergrund bildet eine Parklandschaft mit gewaltigen, düstern Bäumen, in deren Mitte eben ein junges Stämmchen aufschiesst und hinter denen, ein Bild der Unendlichkeit des Seins, das ewige Meer sich breitet. — So verstehen wir es, wenn

er auf dem Blatte: „Und doch“ die Menschheit darstellt als einen nackten Riesen mit aufgerichtetem Blick und erhobenen Armen; zu seinen Füssen Nacht, Grauen und Gewürm, um sein Haupt aber der Glanz der Sonne, der er begeistert entgegenschreitet. — Klebt auch mit den Füssen der Mensch am Staub, und ist er auch dem Tode unterworfen, er vermag die Ewigkeit zu schauen und die Unsterblichkeit zu ahnen. — Aber noch höher erhebt sich der Mensch — er kann die Ewigkeit an sich erleben, und zwar im Anblick der Schönheit. — In der Schönheit verfliessen Zeit und Ewigkeit, in ihr reicht der Tod dem Leben, der Stoff dem Geiste die Hand. — In ihrem Anschauen verliert sich der Mensch, wird er eins mit dem All, fühlt er sich, vom Hauch der Ewigkeit durchschauert, selbst ewig und unsterblich. — „An die Schönheit“ hat Klinger das letzte Blatt seines Cyclus benannt. — Hohe, uralte Bäume recken sich auf und geben den Blick frei auf das unendliche Meer, das im Glanze der flammenden Sonne leuchtet. Ein Jüngling ist, von der Erhabenheit des Anblicks überwältigt, anbetend in die Kniee gesunken; das Gewand hat er abgestreift, um ganz eins zu werden mit der unergründlichen Natur, deren Kind, deren Geschöpf er sich fühlt. — So schliesst, wie einst Beethovens Lebenssymphonie mit dem Jubellied auf die Freude, Klingers grandiose Todessymphonie mit dem jauchzenden, dionysischen Gruss „An die Schönheit“. — Wohin sind nun die Schrecken des Todes? — Wir, die Kinder dieser Zeit, in denen ihr Geist lebendig ist, fürchten sie nicht. Purpurne Rosen im Haar, grüssen wir den Tod mit goldenen Bechern, darinnen das Leben uns schäumt, grüssen ihm zu mit dem Wort, das Goethe in seinem grandiosen Hymnus an die Natur einst aussprach: Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben — Leben zu haben, und neue — immer, immer neue Schönheit.

